

Świat na wspak

Przygoda człowieka poczciwego Franciszki
i Stefana Themersonów jako film-walizka

ANNA TASZYCKA

Film Franciszki i Stefana Themersonów *Przygoda człowieka poczciwego* powstał w 1937 roku jako piąty film stworzony wspólnie przez parę artystów; jest to jednocześnie najstarszy z ich filmów, który przetrwał II wojnę światową¹.

Stefan Themerson w liście do Clyde'a Jeavonsa z Archiwum Filmowego w Londynie z 28 stycznia 1975 roku zwraca uwagę na pewną ciekawą cechę tego filmu: *Jedną, nieco niecodzienną właściwością filmu jest to, że można go puszczać od końca do początku (jeżeli utrzymana zostanie synchronizacja dźwięku)*². W książce *Themersonowie. Szkice biograficzne* Adriana Prodeus pisze: *Nie wiadomo jednak, czy ktoś naprawdę próbował to zrobić*³. Wydaje się, że pomimo wzrostu zainteresowania dorobkiem Themersonów w ostatnich latach nikt dotąd nie zanalizował *Przypadku człowieka poczciwego* pod tym właśnie kątem⁴. Okazuje się, że projekcja wspak jest w tym przypadku jak najbardziej możliwa. Co więcej, ujawnia nowe możliwości odbioru i interpretacji filmu.

Zaginiony utwór Themersonów pt. *Apteka* (1930) jest uważany za pierwszy polski film awangardowy; jednak to właśnie późniejsza o siedem lat *Przygoda...* odczytana od tyłu pozwala po latach docenić rozmach intelektualny i dalekosiężne spojrzenie Themersonów. Marcin Giżycki, podkreślając oryginalność formalną filmu Themersonów, pisał: *Jeśli chodzi o bogactwo użytych środków – był to niewątpliwie najbardziej zaawansowany film w całym dorobku artystów*⁵. Oprócz zdjęć autorskich przetwarzanych na różne sposoby (przyspieszenia, ruch wsteczny, obraz w negatywie itp.), niekonwencjonalnych ujęć (np. z kamery położonej na boku), znalazły się tam między innymi fragmenty liryczne, skomponowane z abstrakcyjnych refleksów świetlnych, a nawet, co staje się widoczne dopiero przy analizie pojedynczych kadrów, również abstrakcyjne efekty namalowane bezpośrednio na taśmie. Są to na ogół „wtręty” niezwiązane bezpośrednio z akcją. Tak więc, biorąc pod uwagę zarówno technikę realizacyjną, jak i konstrukcję całości, wypada uznać „*Przygodę...*” za złożony kolaż filmowy, niepozbawiony jednak linearnie rozwijającej się anegdoty⁶. Precyzyjność Themersonów – przy odkryciu dodatkowych możliwości odbioru filmu – okazuje się więc dokładnością wręcz zegarmistrzowską, a prawie 10-minutowa projekcja filmu w ten sposób niespodziewanie dwukrotnie zwiększa swoją długość. Być może najbardziej niezwykły w tym filmowym eksperymencie jest fakt, podkreślany również przez Giżyckiego, owej linearności *Przypadku...* Przy całym bowiem formalnym bogactwie owego poetyckiego dzieła jego akcja rozwija się w sposób przyczynowo-skutkowy, a film ma klasyczny początek, rozwinięcie i zakończenie. Przypomnijmy pokrótce treść filmu.

Głównym bohaterem obrazu jest urzędnik, tytułowy człowiek poczciwy, który przypadkowo słyszy w słuchawce telefonu zdanie: *Nie będzie dziury w niebie, jeżeli nawet pójdziesz tyłem*. Są to słowa wypowiedziane przez stolarza do pary robotników, którzy dosyć niezgrabnie wynoszą z jego warsztatu szafę z lustrem; jeden z nich niesie ją, idąc tyłem. Urzędnik traktuje przygodnie usłyszane słowa dosłownie. Stają się one dla niego impulsem do zmiany dotychczasowej ułożonej, konformistycznej egzystencji. Odkłada słuchawkę i ostrożnie tyłem wychodzi z biura na ulicę. Przypadkowo zderza się z robotnikami niosącymi szafę z lustrem; w zamieszaniu zamienia się miejscami z jednym z nich. Od tej chwili, niosąc szafę razem z drugim robotnikiem, podążają – bohater wciąż tyłem – w stronę lasu. Takie zachowanie wzbudza protesty – pojawia się demonstrujący przeciwko niemu tłum, który niesie ze sobą tablice z napisami: *Przec z chodzeniem tyłem! My wszyscy chodzimy przodem. Na pewno będzie dziura w niebie*. Las staje się dla urzędnika krainą, w której rzeczywistość ujawnia swoje poetyckie możliwości, a szafa staje się niejako ich katalizatorem. W ślad za nim grupa protestujących również udaje się do lasu, ale natrafia tam tylko na pozbawioną tylnej ścianki szafę z lustrem. Na końcu filmu pojawia się ponownie bohater siedzący na kominie z fletem w dłoni. Spoglądając w kamerę, wypowiada w stronę widzów słowa: *Trzeba znać się na przenośni, proszę państwa*. Tuż potem widzimy ujęcie małego dziecka, które stawia pierwsze kroki. Po nim jeszcze raz pojawia się siedzący na dachu urzędnik i następuje koniec filmu.

Projekcja filmu wspak okazuje się nie tylko „przypadkową” możliwością filmu, ale przemyślaną, spójną koncepcją. Jaka historia rozwija się tym razem? Film rozpoczyna się od siedzącego na kominie urzędnika, tuż potem następuje ujęcie dziecka, które idzie tyłem przez środek kadru. W kolejnym ujęciu znów widzimy mężczyznę, który zeskakuje z dachu, aby w następnym ujęciu pojawić się w lesie, gdzie obserwuje go zgromadzony tłum. Po wyjściu z lasu, niosąc szafę, urzędnik idzie przez miasto, by u kresu swojej wędrówki zasiąść przed własnym biurkiem w urzędzie i... zadzwonić do stolarza. W ostatnim ujęciu widać uderzające w melonik, jak w bęben, ręce trzymające pałeczki. Film można również obejrzeć wspak w zwierciadlanym odbiciu (sic!), co jednak nie zmienia już w większym stopniu jego wymowy.

Szafa w projekcji wspak nadal zachowuje poetyckie możliwości. Tym razem przechodzą przez nią tyłem uczestnicy demonstracji, by dalej maszerować tyłem. Wydaje się, że takie działanie szafy z lustrem pozwala ją potraktować jako metaforę sztuki, która zmienia nasze postrzeganie rzeczywistości, wytrącając nas z dotychczasowych przyzwyczajeń⁷. Nie zapominajmy, że podczas projekcji wspak szafa (czyli sztuka) staje się również wehikułem powrotu do „normalności”; urzędnik powraca na swoje miejsce w szeregu. Staje się tak jednak zaledwie na chwilę; w dogodnym momencie – w trakcie projekcji filmu od początku – sztuka (szafa) umożliwia mu powrót do poetyckiego wymiaru rzeczywistości.

Co ciekawe, ponieważ podczas pierwszej projekcji (nazwijmy ją tradycyjną lub klasyczną) po zderzeniu z szafą bohater chodził głównie tyłem, w przypadku projekcji wspak porusza się zupełnie zwyczajnie, do przodu. Opozycję wobec niego tworzy zaś zbuntowany tłum idący tyłem, a przecież ciągle niosący ze sobą tablice z napisami *Precz z chodzeniem tyłem! My wszyscy chodzimy przodem*, które tym razem brzmią ironicznie, wręcz prowokacyjnie⁸. Tyłem idzie również jeden z ro-

botników niosących szafę (jeden z nich niesie szafę, idąc tyłem, drugi przodem). Ostatnie ujęcie filmu, ukazujące pałeczki uderzające w głowę w meloniku jak w bęben, można w tej sytuacji potraktować jak sen zasypiającego przy biurku urzędnika, któremu jawa miesza się z sennym marzeniem.

Nie sposób nie zauważyć autotematycznego charakteru filmu Themersonów, który świadczy o jego surfikcyjnej naturze⁹. Pojęcie surfikcji zaczerpnęłam od Raymunda Federmana i oznacza ona – w dużym skrócie – działanie w obrębie sztuki (Federman odnosi to pojęcie do literatury), które ujawnia fikcyjność wykreowanej rzeczywistości. Federman idzie w swoich rozważaniach dalej i dostrzega w surfikcji taki rodzaj ludzkiej działalności, który uzmysławia fikcyjność życia.

Jak jednak moglibyśmy zinterpretować początek filmu, wraz z postaciami i treściami pojawiającymi się w nim, zanim jeszcze człowiek pocziwy wstanie od ławki i rozpocznie swoją niecodzienną przygodę? Już w pierwszym ujęciu widzimy mężczyznę w meloniku, który uważnie rozgląda się raz w prawo, raz w lewo. Potem pojawiają się tablice ze strzałkami i napisami: „w prawo”, „w lewo”. Chwilę później kadr zostaje podzielony na dwie części (przynajmniej, nie jest idealnie symetryczny, podobnie jak nie są symetryczne pałeczki na samym początku filmu) z szafą z lustrem, z której wychodzą – jednocześnie w negatywie i pozytywie – postacie filmu. W kolejnym ujęciu znów widzimy ukazane już poprzednio strzałki, a w chwilę później głowę człowieka pocziwego, ukazaną w znanej już konfiguracji – raz z prawej, raz z lewej strony (patrzając to w jedną, to w drugą stronę). Zwieńczeniem tej sytuacji jest symetryczne ukazanie jego głowy, widzianej tym razem od tyłu.

Już sam początek filmu sugeruje wszechobecną symetrię, która – jak się okazuje – dotyczy nie tylko umownej fabuły filmu, ale i podwojenia wynikającego z możliwości jego „powtórnego” odczytania. Co więcej, film jakby nie miał końca, ponieważ koniec każdej kolejnej projekcji staje się początkiem kolejnej, a tym samym projekcja filmu może być wydłużana wręcz w nieskończoność; to „błędne koło”, z którego w zasadzie nie ma wyjścia. Tak powstająca symetria staje się w szczególnie sposób symetrią idealną¹⁰.

Jeśli poszukamy szerszego kontekstu, w którym można by umiejscowić dzieło Themersonów, okazuje się, że wskazówką może być tutaj właśnie owa kolistość jego struktury: początek filmu, który jest jego końcem i koniec, który jednocześnie staje się nowym początkiem. Struktura taka wymaga od widza wyjścia poza dotychczasowe przyzwyczajenia odbiorcze, a Themersonowie wyprzedzili poniekąd swój czas, zapowiadając późniejsze o kilkadziesiąt lat poszukiwania filmu strukturalnego i filmu rozszerzonego.

Gene Youngblood, autor książki *Kino rozszerzone* (1970), opisuje filmy, które wymagają od widza przede wszystkim przemiany świadomości: *Kiedy mówimy kino rozszerzone, to mamy właściwie na myśli rozszerzoną świadomość. (...) Kino rozszerzone w ogóle nie jest filmem. Jest, jak życie, zjawiskiem w procesie powstawania, odwiecznym ludzkim dążeniem do wyrażania świadomości poza rozumem, przed własnymi oczami*¹¹. Może jeszcze bardziej precyzyjnym określeniem byłaby w tym miejscu użyte przez Youngblooda w jego książce określenie: *kino synestetyczne*. Jak pisał Youngblood, *synestezja jest harmonią przeciwstawnych bodźców wysyłanych przez dzieło sztuki*¹². Jak komentuje Giżycki, sztuka synestetyczna jest wszechogarniająca oraz w pełni świadoma środków, których używa.

Podobieństwo pomiędzy filmem Themersonów a kinem strukturalnym polegałoby natomiast na podkreśleniu – przez jego szczególną formę – metadyskursywnego charakteru dzieła filmowego¹³. Przypomnę, że film strukturalny to jedno z tych zjawisk, które *de facto* nie mają jednoznacznej definicji. Według P. Adamsa Sitneya, który wprowadził to pojęcie w 1969 roku, film strukturalny ma cztery zasadnicze cechy. Należą do nich: nieruchoma, niezmienna pozycja kamery (statyczny kadr unieruchamia punkt widzenia odbiorcy) (1), drganie, migotanie, efekt stroboskopowy (2), wielokrotne powtarzanie tego samego ujęcia (bądź tej samej serii ujęć) skopiowanego na taśmie – efekt pętli filmowej (3), ponowne filmowanie obrazów wyświetlanych na ekranie filmowym lub telewizyjnym, czyli refilmowanie (4)¹⁴.

Kluszczyński komentuje dodatkowo, że według Sitneya film strukturalny może mieć tylko jedną ze wskazanych powyżej właściwości lub nie nawet nie mieć ich wcale, nie przestając jednocześnie należeć do omawianego nurtu. Dlaczego tak się dzieje? Kluszczyński pisze, że strukturalny charakter filmu (pojmowany jako metadyskursywny) nie zostaje stworzony przez wymienione cechy, ale wyraża się przez nie, co z kolei oznacza, że może się ujawnić także przez inną konfigurację właściwości. Kluszczyński przywołuje również Petera Gidala: *W filmie strukturalnym/materialistycznym relacje wewnątrzfilmowe (nie wewnątrzkadrowe), materialne relacje: widz-film, oraz relacje struktury filmu są prymarne w stosunku do jakiegokolwiek zawartości przedstawiającej. Podstawowym celem filmu strukturalnego/materialistycznego jest (...) wyjaśnienie i analiza procesu produkcji określonego obrazu w każdym określonym momencie*¹⁵.

Oglądając film Themersonów współcześnie, nie sposób nie zauważyć, że niejako zachęca on widza do interaktywności, każąc mu wyrwać się z przyzwyczajen odbiorczych związanych z tradycyjnymi metodami projekcji filmowej. Kolażowy charakter dzieła (połączenie animacji, filmu fabularnego oraz starannie przemyślana i skomponowana forma filmowa), nie wyczerpują, jak się okazuje, jego innowacyjności, która po pierwsze kontynuuje poszukiwania awangardy filmowej z lat 20. XX wieku, a po drugie zapowiada (i w pewien sposób wyprzedza) późniejsze poszukiwania filmu eksperymentalnego.

W przypadku filmu Themersonów i niezwyklej możliwości odbioru, jakie stwarza, niemożliwe wydaje się oddzielenie formy od treści bez rozpatrywania we wszelkich możliwych kontekstach ich wzajemnego wpływu. Gest Themersonów wiedzie również w kierunku literaturoznawstwa, a szczególnie liberatury, która każe odczytywać treść i wymowę dzieła również przez specyficzną formę książki. *Liberatura to taki rodzaj literatury, w którym tekst i materialna forma książki tworzą organiczną całość, a wszelkie elementy, w tym również niewerbalne, mogą być nośnikami znaczenia. W utworze liberackim znacząca jest więc nie tylko warstwa słowna, ale także fizyczna przestrzeń i konstrukcja książki, jej kształt, format, układ typograficzny. Istotne mogą być wielkość, krój i kolor pisma, ale też niezadrukowana powierzchnia kartki, zintegrowany z tekstem rysunek czy fotografia, wreszcie rodzaj papieru lub innego materiału. Nie bez znaczenia są wszelkie wartości numeryczne: wymiary tomu czy liczba stron, słów, a nawet pojedynczych znaków. Czytelnik ma do czynienia z dziełem totalnym, które może przybrać dowolny wygląd (zgodnie z drugim znaczeniem łacińskiego „liber”), co w praktyce oznacza niekiedy radykalne odejście od tradycyjnej budowy książki. Jest to zarazem dzieło w pełni autorskie, kontrolowane przez pisarza na każdym etapie powstawania*¹⁶.

Katarzyna Bazarnik i Zenon Fajfer, badacze liberatury, za jej wzorcowy przykład uważają – ze względu na daleko posuniętą, wręcz totalną organizację tekstu, przechodzącą również w kontrolę nad wyglądem książki – *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a¹⁷. Uwagę czytelników zwraca nie tylko nasycony neologizmami język, ale również sam wygląd tekstu: obecność stuliterowych słów, mnogość przypisów, rysunki i uwagi na marginesach rozdziału 2 księgi II. Szczególnie istotny jest zwłaszcza brak konwencjonalnie rozumianego początku i zakończenia (koniec tekstu odsyła nas zarazem do jego początku), co na ogół jest odbierane – jak piszą Bazarnik i Fajfer – jako emblemat kolistej i cyklicznej zarazem struktury dzieła.

Owo bogactwo formalne i precyzyjnie przemyślana struktura obecne są również w dziele Themersonów, chociaż króciutkiego filmu nie sposób porównać z pisaną przez 17 lat książką. Wydaje się jednak, że pomiędzy tymi utworami można odnaleźć duchowe pokrewieństwo. Być może kluczem do jego zrozumienia jest właśnie struktura filmu (koniec, który staje się jednocześnie nowym początkiem) wydłużająca jego projekcję ku nieskończoności. Projekcja prowadzi nas od początku do końca, ale i od końca do początku. Tym samym odbiór dzieła filmowego zyskuje charakter wahadła, wyrażający się we wzorze: AB BA AB BA itd. Powtarzający się w nieskończoność ruch nadaje strukturze filmu kolistość tkwiącą w samej powtarzalności: choć każde wydarzenie powraca w nim bowiem nieskończenie wiele razy, jednak to przede wszystkim c z a s odbioru filmu, w wyniku ciągłego powtarzania i cykliczności zdarzeń, przybiera formę koła.

Katarzyna Bazarnik, analizując strukturę *Finnegans Wake*, zwraca uwagę na jej osobliwy charakter. Przypomnijmy, że powieść Joyce’a rozpoczyna się od zdania pisanego małą literą, a kończy w pół zdania¹⁸. Badaczka podkreśla przede wszystkim nierozzerwalną więź, jaka łączy jej treść i formę¹⁹. Odnajduje w tekście Joyce’a strukturę, która w precyzyjny sposób odpowiada strukturze ziemskiego globu. Pierwsze zdanie jest nie tylko początkiem książki, ale i kontynuacją zdania ostatniego. Początek i koniec łączą się tym samym ze sobą na stałe, jednocześnie wskazując kolisty charakter powieści (znaczenia nabiera również okładka książki i jej strony tytułowe, jeszcze zanim rozpocznie się lektura jej właściwej treści).

Odniesienia do figury globu ziemskiego, a raczej do modelu Ziemi, czyli siatki geograficznej, znajdują się również na poszczególnych stronach książki (w tym przypadku istotna jest również liczba stron): Owa kolistość, czy raczej czasoprzestrzenność struktury, znajduje odbicie także w dokładnie wyliczonej liczbie stron „*Finnegans Wake*”, gdyż 628 nie wygląda na liczbę przypadkową (uzyskamy ją ze wzoru na obwód koła $2\pi r$ po podstawieniu za jego promień liczby 100 – odgrywającej istotną rolę w tym utworze). Dzięki zabiegowi tak totalnej organizacji tekstu, przechodzącej w kontrolę nawet nad obiektem książkowym, dążący do twórczej wszechmocy autor mógł oprzeć swoje dzieło już nie na płaskim planie miasta – jak w „*Uliście*” – ale na przestrzennym modelu globu, z matematycznie wyliczalnymi na powierzchni temu współrzednymi biegunów czy równika. Te niemalże bezprecedensowe autorskie zabiegi kontrolowania objętości woluminu w dziele podobnych rozmiarów znalazły odbicie w praktyce edytorskiej. Bowiem z wyjątkiem jednego wydania, które uznać by trzeba za wadliwe właśnie z powodu zaburzonej przestrzeni tomu (choć literalnie wszystko się zgadza), „*Finnegans Wake*” zawsze wznawiane jest w takim samym układzie typograficznym i identycznej objętości 628 stron²⁰.

Według Joyce'a książka *Finnegans Wake* miała zawierać wszystko, gdzie jeden czynnik w bezpośredni sposób warunkuje drugi. Jak pisał w swoim słynnym eseju o Joysie Samuel Beckett: *Tutaj forma jest treścią, a treść formą. (...) Pisarstwo Joyce'a nie jest o czymś, ono samo jest tym czymś*²¹.

Należy podkreślić – o czym pisze Bazarnik – fakt pozostawienia przez autora w powieści wskazówek, które pozwalają na odczytanie kulistego charakteru dzieła (np. umieszczenie na odpowiednich stronach książki odwołań odnoszących się bądź to do nazw geograficznych, oczywiście odpowiednio zniekształconych, bądź do słów zaczerpniętych z języków rozmaitych krajów a umieszczonych w książce w miejscach odpowiadających położeniu geograficznemu tychże krajów), a więc na potraktowanie *Finnegans Wake* jako dzieła, które zawiera „cały świat”. Bazarnik podkreśla trudności, jakich następcza książka Joyce'a kolejnym badaczom. Już samo uznanie jej za powieść wydaje się problematyczne, ponieważ trudno wyodrębnić w niej zarówno konkretnych „bohaterów”, jak i „wydarzenia”, które jakoby są ich udziałem²². Owa kolistość struktury stanowi próbę oddania w utworze literackim czterech wymiarów: jednym z nich jest sam czas (zarówno czas powstania dzieła, jak i czas jego odbioru). Jednocześnie wahadłowy „ruch” projekcji filmu Themersonów prowadzi do tymczasowego unicestwienia czasu teraźniejszego (przy linearnej konstrukcji jego narracji), bowiem dzięki powtarzalności każde wydarzenie ma charakter cykliczny, co pozwala pojmować czas jako koło.

Film Themersonów, zwłaszcza ze współczesnej perspektywy, z łatwością można zaliczyć do kina awangardowego, eksperymentalnego; tuż po powstaniu był odrzucany przez publiczność. Z jednej strony ma pewną linearną narrację, a z drugiej trudno ją potraktować dosłownie, podać czas i miejsce akcji, uniemożliwia to bowiem eksperymentalna forma filmu i szczątkowe informacje na temat bohatera. Od początku jesteśmy niejako zmuszeni pstrzegać całą opowieść o przygodzie człowieka pocziwego w sposób metaforyczny czy symboliczny. Oczywiście, w utworze filmowym rzecz wygląda nieco inaczej niż w powieści, ponieważ widzimy bohatera na ekranie i możemy obserwować wydarzenia, w których uczestniczy, nawet jeśli ich do końca nie rozumiemy. Koniec filmu Themersonów staje się jednocześnie jego nowym początkiem i zabieg ten przypomina strukturę książki Joyce'a. Podobieństw jest jednak więcej.

Bazarnik pisze również o tym, że świat z kart książki Joyce'a to kraina ech, odbicie rzeczywistości, a wydarzenia powtarzają się w niej zniekształcone przez wielokrotne odbicia. Autorka podkreśla również, że w paradoksalny sposób zaczynamy czytać utwór Joyce'a od końca, aby pod koniec książki powrócić do początku. Nieokreśloność narracji została tu jednak ujęta w bardzo konkretne struktury geometryczne. Otóż wydaje się, że Themersonowie postąpili podobnie, pozostawiając w swoim filmie – oglądanym w tradycyjny sposób – wskazówki, które pozwalają na doprowadzenie widza do odczytania go wspak. Dostrzec je można już od początku filmu.

Samuel Beckett zwraca uwagę na inspirację Joyce'a poglądami Giordano Bruno przez filozofię Giambattisty Vico. W tym przypadku dobrze będzie podkreślić przywołaną przez Becketta zasadę jedności przeciwieństw, która może być kolejnym kluczem do odczytania filmu Themersonów. Beckett pisze: *Bruno powiada, że między najcieńszą cięciwą a najcieńszym łukiem nie zachodzi żadna różnica; tak samo nie ma żadnej różnicy między nieskończonym okręgiem a linią prostą. Ekstrema*

„ określonych przeciwieństw są jednym i tym samym. Minimalne gorąco równa się minimalnemu zimnu. A zatem przemiany mają charakter kolisty. Zasada (minimum) jednego przeciwieństwa wywodzi się z zasady (maksimum) drugiego. Stąd, w następstwie przemian, nie tylko „minima” odpowiadają innym „minimom”, a „maksima” innym „maksimom”, lecz również „minima” – „maksimom”. Maksymalna szybkość jest stanem spoczynku. Maksimum rozkładu jest tożsame z minimum wzrostu: rozkład jest w istocie wzrostem ²³. Krzysztof Loska zauważa, że ideę jedności przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*) Joyce przejął nie tylko od Giordano Bruno, ale również z filozofii Mikołaja z Kuzy ²⁴.

W jaki sposób można odnaleźć ślady tej filozofii w krótkim filmie Themersonów? Otóż odkrycie owej „podwójnej” projekcji filmu oznacza, że nie można już na niego spojrzeć jedynie w tradycyjny sposób. Każda sytuacja przedstawiona w filmie będzie zarazem swoją własną negacją, będzie jednocześnie awersem i rewersem tej samej sytuacji. Oglądamy wędrówkę pocziwego urzędnika do lasu, ze świadomością tego, że pod koniec projekcji wspak nieuchronnie powróci on za swoje biurko. Protestujący przeciwko chodzeniu tyłem tłum sam zacznie chodzić tyłem, jeśli tylko przyjdzie na to odpowiedni moment. Jak pisał Beckett, przeciwieństwa znoszą się, minimum i maksimum stają się tym samym.

Owa kraina ech, o której pisała Bazarnik, to również przestrzeń *Przygody człowieka pocziwego*. Od początku owa podwójność, wskazująca zarazem na autotematyczność dzieła, jest sugerowana przez autorów filmu. Otóż, jeśli przyjmiemy, że narracja w klasycznym kinie rozwija się linearnie, to wówczas równorzędne wskazanie kierunków prawego i lewego sygnalizuje nietypową symetrię budowy dzieła. Każdy z kierunków jest możliwy, żaden nie jest uprzywilejowany. Co więcej, kiedy wiemy już, że film można obejrzeć również wspak, a także wspak w zwierciadlanym odbiciu, to nie wiadomo, które zdjęcia umieszczone w nim należą do projekcji tradycyjnej, a które powstały wskutek cofnięcia taśmy. Kiedy bohater idzie tyłem, to czy się cofa? A może to autorzy filmu cofnęli taśmę filmową, aby osiągnąć taki właśnie efekt ruchu? Pytania te pozostają bez odpowiedzi, a sytuacja widziana na ekranie zostaje pozbawiona ontologicznej jednoznaczności. Podobnie jak w przypadku lektury *Finnegans Wake*, oglądając film, nieuchronnie cofamy się do jego początku.

Film Themersonów obejrzany wspak staje się tym samym pewnego rodzaju filmowym palindromem. Sens tego niezwykłego dzieła objawia się zarówno w tradycyjnej, jak i odwrotnej projekcji. Koncepcja palindromu z perspektywy zamkniętej już twórczości Themersonów idealnie wpasowuje się w późniejszą twórczość Stefana, szczególnie w jego zainteresowanie poezją semantyczną, oraz może korespondować z symetrią często obecną w rysunkach Franciszki ²⁵.

Skoro badamy palindromiczność filmu Themersonów, warto skupić się na dwóch zdaniach, które zostają w nim wypowiedziane. Zdanie: *Trzeba znać się na przenośni proszę państwa*, przeczytane od tyłu nie zmienia zasadniczo swojego przekazu. Inaczej przedstawia się kwestia pierwszego zdania, które bohater słyszy w słuchawce telefonu: *Nie będzie dziury w niebie, jeżeli nawet pójdziesz tyłem*. Przeczytane wspak (z niewielkimi odchyleniami, które pozwolą zachować jego sens) brzmi: *Tyłem pójdziesz, nawet jeżeli w niebie dziury nie będzie*. Jak możemy je zinterpretować? Po pierwsze, może ono oznaczać przymus nonkonformizmu. Po drugie, chodzenie tyłem może być też w tym przypadku odczytane jako nie-

uchronność awangardy, czyli takie pojmowanie roli sztuki, wedle którego stanowi ona „straż przednią”, nieustannie przekraczającą granice i wytyczającą nowe ścieżki i horyzonty myślowe.

Warto również podkreślić, że w *Przygodzie człowieka poczciwego* Themersonowie często stosują technikę kontrplanu (ujęcia-przeciwujęcia); pojawia się ona w zasadzie już na samym początku. Co ciekawe, kontrplan w przypadku tego filmu oznaczałby pokazanie w kadrze tej samej postaci ²⁶, ale widzianej z dwóch stron: prawej i lewej. Tak przedstawiany jest przede wszystkim główny bohater, ale także lider demonstracji czy robotnik, który podnosi szafę. Zastosowanie techniki ujęcia-przeciwujęcia pozwala widzowi oglądać dokładnie te same sceny (różnica polega jedynie na ich początku, „pierwszym” ujęciu – z prawej lub lewej strony), zarówno w przypadku projekcji tradycyjnej, jak i tej wspak.

Zastanówmy się, jak można nazwać specyficzną budowę filmu Themersonów? Nazwa filmowy palindrom nie do końca oddaje właściwości tej konstrukcji – palindrom oznacza przecież wyraz, zdanie lub wyrażenie, które czytane, zarówno normalnie, jak i od tyłu, ma to samo znaczenie. Jeśli sięgniemy do greckiego źródłosłowa, to okaże się, że słowo „palindrom” to zestawienie dwóch wyrazów: *palin* (wracać) oraz *dromos* (droga). Jak się nazywa w takim razie utwór czytany wspak? W językoznawstwie odnajdujemy nazwy „zдания lustrzane” lub „raki”. Wydaje się jednak, że równie odpowiednia może być w tym przypadku nazwa „ananim”, chociaż według słownikowej definicji odnosi się tylko do pseudonimu utworzonego z odczytanego wspak nazwiska ²⁷. Być może tą samą nazwą można obdarzyć również odczytane wspak zdanie lub wypowiedź, które w ten sposób zmienia swój sens. Z jeszcze innej perspektywy: odczytane od tyłu słowo będzie stanowiło specyficzny rodzaj anagramu.

Może udałoby się na film Themersonów spojrzeć jeszcze inaczej, ponownie powracając do literatury. Warto przypomnieć o istnieniu słów-walizek, wymyślonych i powołanych do życia przez Lewisa Carrolla w XIX wieku w książkach o przygodach Alicji. Współcześnie zabieg taki językoznawstwo nazywa kontaminacją. To metoda, którą chętnie posługiwał się także James Joyce podczas pisania *Finnegans Wake*, o czym pisał o tym Maciej Słomczyński, tłumacz Joyce’a oraz Carrolla, we wstępie do *Przygód Alicji w Krainie Czarów* oraz *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*: „*Alicja*” dla dzieci jest opowieścią pełną niezwykłych przygód, zdumiewających bohaterów, zabawnych wierszyków i nagłych zwrotów akcji, zupełnie zrozumiałych i przyjętych w królestwie bajki. „*Alicja*” dla dorosłych jest drugim, obok „*Finnegans Wake*” Joyce’a, arcydziełem, którego myślą przewodnią jest analiza umysłu ludzkiego pogrążonego we śnie. I tak jak język „*Finnegans Wake*”, język „*Alicji*” rządzonej gramatyką snu i rytmem snu: przenikanie, zwalnianie, powtórzenie, nagłe zmiany tempa, monotonia i następujące tuż po niej porwane strzępki widzenia: wszystko to dotyczy w jednakowym stopniu struktury akcji i języka. (...) W sferze języka klasycznym przykładem owego sennego montażu są sławne już dziś słowa-walizki z poematu „*Dżabber-smok*”, którego znaczenie Humpty-Dumpty wyjaśnia Alicji. (...) Sprawa jest pozornie bardzo prosta: połówki różnych słów, połączone z sobą, tworzą trzecie słowo, które natychmiast zaczyna żyć autonomicznym, pełnym, choć nieznanym dotąd życiem. To spajanie, przenikanie i mieszanie strzępków jawy uznał Carroll za podstawowe prawo snu ²⁸.

Owo łączenie ze sobą różnych fragmentów w jedną całość odbywa się w filmie Themersonów za pomocą lustra, które uwalnia poetycki potencjał tkwiący w rzeczywistości: pół-urzędnik, pół-odbicie lustrzane staje się zupełnie nowym tworem; dłoń człowieka pocziwego i jej odbicie w lustrze niespodziewanie przemieniają się na ekranie w ptaka. Jeśli w ten sam sposób spojrzymy na całą strukturę *Przygody człowieka pocziwego*, to okaże się, że sam film staje się właśnie filmem-walizką. Jego dwie idealnie symetryczne (te same, ale nie takie same) części składają się na całkiem nową jakość, która – jak pisał Słomczyński – zaczyna być autonomicznym życiem²⁹.

Warto jeszcze w tym miejscu powrócić do logiki snu, na którą w przypadku *Finnegans Wake* zwracają uwagę zarówno Słomczyński, jak i Loska. Ten ostatni, sięgając po cztery zasadnicze elementy pracy snu u Freuda³⁰, pisze o ich wykorzystaniu przez Joyce'a w strukturze powieści, m.in. właśnie w postaci owych słów-walizek (zagęszczenie), związanych z pewnym nadmiarem i obfitością skojarzeń, jak i w postaci jedności przeciwieństw (środki ekspresji marzenia sennego). W logice snu zostaje odrzucona kategoria przeciwieństwa i sprzeczności, podobnie jak ma to miejsce w filmie Themersonów³¹.

Wszystkie ujęcia trickowe i starannie skomponowane, symetryczne kadry, które przy klasycznym odbiorze filmu wydają się jedynie zabawnymi ozdobnikami, podczas drugiej projekcji odsyłają na zupełnie inny poziom. Film jest czarno-biały³²; już w pierwszej scenie, tuż po ujęciu z pałeczkami uderzającymi w melonik, w kadrze przedzielonym na pół pojawiają się napisy „w prawo” i „w lewo”. Jak już wiemy, można je odczytywać nie tylko jako zabieg formalny, ale i taki, który odnosi się do ogólnej wymowy dzieła: to jednocześnie negatyw i pozytyw tego, co widzimy na ekranie. Negatyw taśmy filmowej pojawia się również w animowanej, poetyckiej scenie w lesie, kiedy to na ekranie są widoczne nie leśne zwierzęta, ale niejako ich cienie³³. Kiedy odkrywamy, że film można oglądać w obie strony i że jest to zabieg jak najbardziej uprawniony, okaże się, że owa kontrastowa zasada negatyw-pozytyw odnosi się do struktury całego filmu: każdy widziany na ekranie kadr jest jednocześnie swoim negatywem i pozytywnym. Każda sytuacja pokazana na ekranie jest jednocześnie swoim zaprzeczeniem; czarno-biała opowieść dodatkowo podkreśla ten wymiar filmu, a logika filmu odpowiada logice marzenia sennego³⁴.

Na koniec przypomnijmy, że filmy z okresu tzw. Drugiej Awangardy filmowej często nawiązywały, nie tylko nazwą, ale przede wszystkim strukturą, do utworów muzycznych; wystarczy przypomnieć *Balet mechaniczny* (*Ballet mécanique*, 1924) Fernanda Légera czy *Berlin, symfonię wielkiego miasta* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna. Themersonowie w filmach *Drobiazg melodyjny*, *Zwarcie* czy *Oko i Ucho* również próbowali – jak pisze Kluszczyński – ustanowić odpowiedniość formalną pomiędzy utworem muzycznym a warstwą obrazową filmu³⁵. Rozważania na temat synestezji w kinie są jednak zbyt rozległym tematem, żeby rozwijać go w tym tekście. Warto jednak zaznaczyć, że jeśli z tej właśnie perspektywy spojrzymy na *Przygodę...* to wydaje się, że i ją można odczytać w kategoriach muzycznego palindromu, gdzie formalny układ obrazów widziany z symetrycznej perspektywy jego awersu i rewersu układa się w jedną precyzyjnie skomponowaną całość³⁶.

Skromny, trwający niecałe 10 minut film Themersonów dzięki swemu bogactwu pozwala przez moment – podobnie jak dzieło Joyce'a – spojrzeć ku nieskoń-

czoności. Parafrazując Ludwiga Wittgensteina: skoro granice mojego języka są granicami języka, poszerzanie granic języka – w tym przypadku filmowego – jest jednocześnie poszerzaniem granic naszego świata. Na koniec raz jeszcze słowa Federmana: *fikcja nie może już być rzeczywistością, jej przedstawieniem, naśladownictwem czy nawet rekonstrukcją; może być tylko jedną z rzeczywistości – rzeczywistością niezależną, której jedyny związek ze światem polega na uzupełnianiu go. Tworzyć fikcję to znaczy w pewien sposób odrzucać rzeczywistość, a zwłaszcza przekonanie, iż rzeczywistość jest prawdą*³⁷.

ANNA TASZYCKA

¹ Kopia filmu została odnaleziona po wojnie i przesłana do Centralnego Archiwum Filmowego w Warszawie. Zob. dodatek do płyty DVD *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*: „Przygoda człowieka poczciwego”, „Wzywamy pana Smitha”, „Oko i Ucho”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, LUX, Warszawa 2008, s. 70.

² Tamże, s. 71.

³ A. Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2009, s. 73. Wierzę, że uda się zorganizować publiczny pokaz tego filmu, który ukaże wszystkie możliwości, jakie to niezwykle dzieło oferuje odbiorcy.

⁴ Nie pisze o tym Marcin Giżycki w książce *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 1996) ani Ryszard Kluszczyński w publikacji *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce* (Warszawa 1998), ani Łukasz Ronduda w tekście *Ocalałe filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, „Ha!art” 2007, nr 26 (część tego numeru – *Literackie intermedia – twórczość Franciszki i Stefana Themersonów* – była poświęcona twórczości pary artystów). Również ja, analizując film w tekście *Surfukcja „Przygody człowieka poczciwego” Franciszki i Stefana Themersonów* („Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 57-58, s. 14-22), pomijam jego niezwykły aspekt.

⁵ Giżycki pomija zaginioną *Europę* Themersonów, która powstała w latach 1931-1932. Pewne wyobrażenie o bogactwie formalnym tego filmu daje z pewnością *Europa II*, nakręcona przez Piotra Zarębskiego w 1988 roku. Por. L. Koszkało, *Europy (nie)tożsame*, „Ha!art” 2007, nr 26, s. 28-31.

⁶ M. Giżycki, *Kino niezależne Franciszki i Stefana Themersonów*, w: *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy arty-*

stycznej dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 1996, s. 70.

⁷ Zwykła szafa, umieszczona w innym kontekście, staje się w tym przypadku artefaktem sztuki. Działanie Themersonów przywołuje tu słynny gest Marcela Duchampa, który dziełem sztuki uczynił pisuar, antycypując działania Andy’ego Warhola (puszka zupy Campbell).

⁸ I być może podczas takiej właśnie projekcji, wspak *Przygoda...* jeszcze wyraźniej ujawnia duchowe pokrewieństwo z europejską Awangardą Filmową, a konkretnie z dadaistycznym *Antraktem* René Claire’a z 1924 roku.

⁹ Zob. A. Taszycka, dz. cyt. oraz R. Federman, *Surfukcja – cztery propozycje w formie wstępu*, tłum. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, red. Z. Lewicki, Warszawa 1983.

¹⁰ Być może w ten sposób film Themersonów formalnie zbliża się również do wstęgi Möbiusa.

¹¹ G. Youngblood, *Expanded Cinema*, London 1970, p. 41; cyt. za: M. Giżycki, *Kino rozszerzone po trzydziestu latach*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 36.

¹² Tamże, s. 37.

¹³ Zob. R. W. Kluszczyński, *Film–video–multi-media* 2002, s. 52.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 59.

¹⁶ <http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html> (definicja opublikowana na stronie internetowej Małopolskiego Instytutu Kultury, w którym znajduje się czytelnia liberatury) (dostęp: 26.06.2010).

¹⁷ K. Bazarnik, Z. Fajfem, *Historia liberatury*, tekst dostępny na stronie: <http://www.liberatura.pl/1759-1939-czyli-od-tristrama-dofinnegana.html> (dostęp: 26.06.2010).

¹⁸ Pierwsze zdanie *Finnegans Wake* brzmi: *river-run, past Eve and Adam’s, from swerve of*

shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs. Natomiast ostatnie słowo napisane w książce to „the” (bez kropki, co z kolei odsyła nas z powrotem do pierwszej strony dzieła Joyce’a).

- ¹⁹ K. Bazarnik, *Globalne spojrzenie na Finnegans Wake*, w: *Wokół Jamesa Joyce’a*, red. K. Bazarnik, F. Fordham, Kraków 1998. Bazarnik zwraca uwagę na to, że problemy z tłumaczeniem *Finnegans Wake* wynikają również z tego, że powieść po przetłumaczeniu musiałaby również wiernie odtwarzać strukturę książkowego oryginału, czyli m.in. kończyć się na 628 stronie.

²⁰ Dz. cyt., <http://www.liberatura.pl/1759-1939-czyli-od-tristrama-do-finnegana.html>

²¹ S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico. Joyce*, w: tegoż, *Wierność przegranej*, tłum. A. Libera, Kraków 1999, s. 18-19.

²² K. Bazarnik, *Globalne spojrzenie...* dz. cyt., s. 143-145.

²³ S. Beckett, dz. cyt., s. 8.

²⁴ K. Loska, „*Finnegans Wake*” *Jamesa Joyce’a*. *Rozumienie i interpretacja*, Kraków 2000, s. 30 i 76.

²⁵ Oprócz symetrii można również odnaleźć w rysunkach Franciszki Themerson zabawę „awersem” i „rewersem” tego samego obrazu; przykłady takie można odnaleźć m.in. wśród pocztówek wydawanych przez wydawnictwo Gaberbocchus Press.

²⁶ Zazwyczaj technikę kontrplanu stosuje się podczas filmowania scen dialogowych.

²⁷ Ciekawą dyskusję na ten temat można prześledzić na stronie www.palindromy.pl, prowadzonej przez prof. Tadeusza Morawskiego, polskiego znawcę palindromów (zob.: http://www.palindromy.pl/pal_raki.php). Dziękuję za konsultacje profesorowi Morawskiemu oraz językoznawczyni Ewelinie Grześkiewicz.

²⁸ M. Słomczyński, *Od tłumacza*, w: *Przygody Alicji w Krainie Czarów i O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, tłum. M. Słomczyński, Wrocław 1990, s. 5-6. Należy dodać, że dzieł filmowych, które próbują oddać stan umysłu człowieka pogrążonego we śnie jest całkiem sporo; wystarczy przywołanie pio-

nierskiego w tej dziedzinie *Psa andaluzyjskiego* (1928) Luisa Buñuela, kolejnego dzieła z czasów Wielkiej Awangardy.

²⁹ I być może człowiek pocziwy siedzący na dachu to dalekie odbicie postaci Humpty Dumpty z książki *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Jeśli w książce Carrolla rozmowa stanowiła rodzaj gry, w tym przypadku taką grą będzie sam film.

³⁰ Są to kolejno: 1. zagęszczenie/kondensacja, 2. przesunięcie, 3. środki ekspresji marzenia sennego, 4. wtórne opracowanie. Cyt. za: K. Loska, „*Finnegans Wake*”... dz. cyt. s. 109-110.

³¹ Wydaje się, że tym samym po raz kolejny potwierdza się pokrewieństwo pomiędzy Themersonami a surrealizmem, choć sam Stefan Themerson raczej się od niego odżegnywał.

³² Podobno w pierwotnej wersji liryczna sekwencja w lesie była ręcznie barwiona. Zob. dodatek do filmu DVD *Filmy Franciszki i Stefana Themersonów*, dz. cyt., s. 70.

³³ Themersonowie posłużyli się w niej prawdopodobnie fotografiami, które powstały na specjalnie przez Stefana zaprojektowanym stole do animacji, na którym kamera była umieszczona pod szklanym blatem oświetlonym ze wszystkich stron sztucznym światłem. (Dokładny opis stołu można znaleźć w: S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Warszawa 2008, s. 60.).

³⁴ Podobne poszukiwania narracyjne na gruncie kina, oprócz wymienionych wcześniej eksperymentów kina strukturalnego i kina rozszerzonego, zainteresowały twórców kina amerykańskiego na przełomie XX i XXI wieku, czyli kilkadziesiąt lat po filmie Themersonów; mam tu na myśli dwa filmy, które w specyficzny sposób eksperymentują z narracją filmową: *Palindromy* Toda Solondza (2004) oraz *Memento* (2000) Christophera Nolana.

³⁵ R. Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Warszawa 1998, s. 55.

³⁶ Muzykę do filmu skomponował Stefan Kisielewski.

³⁷ R. Federman, dz. cyt., s. 424.